



Les élites culturelles et la diffusion du cinéma italien en France, 1945-1970

Olivier Forlin

► To cite this version:

Olivier Forlin. Les élites culturelles et la diffusion du cinéma italien en France, 1945-1970. Rives Méditerranéennes, 2009, 32-33, pp.153-170. hal-01057192

HAL Id: hal-01057192

<https://hal.univ-grenoble-alpes.fr/hal-01057192>

Submitted on 14 Oct 2015

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - ShareAlike| 4.0 International License

du rempart au communisme que constituent les valeurs spirituelles partagées par le christianisme et l'islam. Enfin, l'Eurafrique donne à la Sicile une place centrale qui réactive le mythe de Palerme, capitale la Méditerranée. La convergence de ces préoccupations a fourni un espace de rencontre et d'action à des élites soucieuses de peser sur le processus de décision en matière de politique étrangère. Si les modalités du rapport entre l'Académie et les autres organisations à vocation culturelle tournées vers la Méditerranée et le gouvernement italien reste encore très largement à étudier, on ne peut que constater le rapprochement croissant, dans les années 1950, entre les discours et l'activité des académiciens et la politique plus autonome et plus volontariste que mène l'Italie.

géographique du régime fasciste », *Outre-Terre Revue française de Géopolitique*, n°11, 2005, p. 487-488.

Les élites culturelles et la diffusion du cinéma italien en France de 1945 aux années 1970

Olivier FORLIN

Université Pierre Mendès France – Grenoble II

De 1945 aux années 1970, toute une partie du cinéma italien atteint des sommets créatifs : au renouveau néo-réaliste des années 1940-1950 succèdent deux décennies dominées par des metteurs en scène majeurs et quelques courants aux contours bien définis. Introduite en France et analysée par des médiateurs culturels, cette production cinématographique suscite l'engouement des élites culturelles. Si les exégètes du néo-réalisme s'identifient à une élite marquée par l'engagement politique, les années 1960 et 1970 voient intervenir de manière croissante, pour diffuser le cinéma transalpin en France, des médiateurs culturels désormais professionnels. Utilisant le relais de médias de masse, ceux-ci permettent aux films italiens d'atteindre un public plus vaste qu'au cours de la précédente période.

From 1945 to the seventies, the main contributors of the Italian cinema reached a very high level of creativity. Succeeding to the 1940-1950 neorealist movie renewal period, the two decades 1950-1970 were also dominated by major movie directors and some distinct artistic trends. Being introduced and analyzed in France by the intellectuals – these ones acting as cultural mediators – the Italian movie production aroused the enthusiasm of the cultural elite. While the neorealist trend was promoted by some exegetes identifying themselves to the political engaged Italian elite, the years from 1960 to 1970 let merge and grow the involvement of professional cultural mediators actually working for the broadcasting of the Italian movies in France. Using the mass media, these last ones allow the Italian movies to meet a larger in France during this period.

Dal 1945 agli anni 1970, gran parte del cinema italiano raggiunge la più alta creatività : al rinnovo neorealistico degli anni 1940-1950 succedono due decenni dominati da maggiori registi e qualche corrente dai contorni ben definiti. Introdotta in Francia e analizzata da mediatori culturali, questa produzione cinematografica suscita l'entusiasmo delle élites culturali. Se gli esegeti del neorealismo si identificano ad una élite segnata dall'impegno politico, gli anni 1960 e 1970 vedono intervenire in modo crescente, per diffondere il cinema transalpino in Francia, dei mediatori culturali ormai professionali. Usando il mezzo conferito dai mass media, questi permettono ai film italiani di toccare un pubblico più vasto che nel precedente periodo.

Si au cours du premier XX^e siècle, la légitimité du cinéma en tant qu'art majeur n'était pas encore pleinement reconnue par les élites culturelles françaises¹, leur attitude tend à évoluer après la Seconde Guerre mondiale comme en témoigne l'accueil qu'elles réservèrent à une partie de la cinématographie italienne.

Marqué par une production d'une richesse extraordinaire des lendemains de la guerre aux années 1970, le cinéma italien connaît deux phases principales. La première est synonyme d'un profond renouveau placé sous le signe du néo-réalisme. Inauguré pendant le conflit qui voit la naissance des premiers films néo-réalistes – particulièrement *Ossessione* de Luchino Visconti qui, sorti en 1942, est considéré comme l'œuvre donnant au courant son coup d'envoi –, le néo-réalisme connaît un épanouissement entre 1945 et le début des années 1950 où il constitue une véritable « école ». Par la suite, malgré un tarissement de la production, quelques chefs-d'œuvre sont encore réalisés jusqu'à la fin des années cinquante².

La deuxième grande phase correspond aux années soixante et soixante-dix au cours desquelles le phénomène d'école disparaît. Le cinéma italien se caractérise alors à la fois par de fortes individualités – Fellini, Pasolini, auxquels on peut joindre plusieurs des anciens chefs de file du néo-réalisme, qui demeurent créatifs : Rossellini, De Sica, Visconti... –, ainsi que par l'existence de quelques courants : le cinéma politique et historico-politique, le western, la satire sociale. On le voit, tout au long de la période, le septième art ne cesse de connaître des renouvellements sous la houlette de metteurs en scène novateurs.

Ce sont ces courants qui sont au cœur de la présente étude, étant entendu, naturellement, qu'ils ne représentent pas la totalité d'une production cinématographique italienne extrêmement abondante³. Ils touchent, en effet, essentiellement un public cultivé, tant en Italie qu'en France. Et, là, ils sont introduits, diffusés, analysés par des intermédiaires appartenant à l'élite culturelle. Aussi, la réflexion est-elle articulée autour des médiateurs culturels : qui sont-ils, à quel type d'élite culturelle appartiennent-ils ? À-t-on affaire à des professionnels de la médiation culturelle, ou bien leur rôle en tant qu'introducteurs du cinéma italien en France a-t-il été donné de surcroît à des gens qui, à l'origine, sont étrangers au monde du septième art ? De quels moyens ou supports disposent-ils pour diffuser cette cinématographie et quelles sont les raisons de leur attrait pour elle ?

Deux périodes méritent d'être distinguées, jalonnées par le passage d'un type

de médiateur à un autre. La première coïncide avec les années du néo-réalisme : le courant séduit ainsi des intermédiaires culturels « amateurs », à l'origine en marge du microcosme du cinéma. Intellectuels de gauche pour la plupart, ils s'identifient à une élite marquée par l'engagement politique. Si au cours de la seconde phase, dévolue aux années soixante et soixante-dix, le cinéma transalpin séduit toujours ce type d'élite, il est désormais davantage analysé par des critiques professionnels.

Sous le signe de l'engagement politique : le néo-réalisme et les élites culturelles françaises (de 1945 aux années 1950)

Le schéma de la diffusion de l'école néo-réaliste

Bien que les premières œuvres néo-réalistes virent le jour pendant la guerre, la renaissance du cinéma italien – comme celle de l'ensemble de la culture italienne – est, dans un premier temps, totalement ignorée en France. Le fascisme et la guerre avaient en effet provoqué une coupure entre la culture italienne non officielle et le monde extérieur. La plupart des intellectuels transalpins, même ceux hostiles au régime mussolinien, étaient par ailleurs restés en Italie durant le *ventennio*. Au nom du consensus sur lequel il avait tenté de faire reposer son système de pouvoir jusque vers 1936, Mussolini avait en effet établi une sorte de compromis tacite selon lequel les intellectuels pouvaient demeurer en Italie et continuer à y créer à condition qu'ils observent le silence sur leurs sentiments à l'endroit du fascisme⁴.

Au moment où l'Italie recouvre la liberté, les premières manifestations du renouveau cinématographique passent donc totalement inaperçues de l'autre côté des Alpes : aucun périodique n'ouvre ses colonnes au cinéma italien jusqu'à la première moitié de l'année 1946. Puis, en août 1946, le constat pessimiste que dresse l'auteur du premier texte à lui être dédié en dit long sur la méconnaissance qui l'entoure. C'est pourtant dans *L'Écran français*, hebdomadaire de cinéma lié au parti communiste, dont on verra plus loin tout l'intérêt qu'il porta au néo-réalisme, que paraît cet article⁵. L'auteur, Michel Favier-Ledoux, émet de sérieuses réserves sur le septième art transalpin et sur ses possibilités de redressement à moyen terme : outre une situation matérielle désastreuse, il déplore surtout le non

1 Shlomo SAND, *Le XX^e siècle à l'écran*, Paris, Le Seuil, 2004, p. 83.

2 Jean A. Gili estime même que le néo-réalisme « se transforme et nourrit les multiples expériences qui caractérisent les années cinquante » (*Le cinéma italien*, Paris, Éd. de La Martinière, 1996, p. 125).

3 Comme le souligne Laurence SCHIFANO, *Le cinéma italien de 1945 à nos jours. Crise et création*, Paris, A. Colin, 2005, p. 19, 59-60.

4 Pierre MILZA, « Cultures et pratiques culturelles », in Pierre MILZA et Denis PESCHANSKI (dir.), *Exils et migration. Italiens et Espagnols en France, 1938-1946*, Paris, L'Harmattan, 1994, p. 324-325.

5 Michel FAVIER-LEDOUX, « Où va le cinéma italien ? », *L'Écran français*, n° 60, 21 août 1946.

renouvellement des cadres eu égard à l'absence d'épuration dans les milieux du cinéma ; il regrette également que scénaristes et metteurs en scène, se contentant de reproduire les schémas d'avant-guerre, réalisent des films cherchant à répondre aux goûts du public, dont les thèmes rappellent les « histoires à dormir debout » – référence ici aux « téléphones blancs » – des années 1930⁶. Manifestement, le cinéma italien de 1946 est évalué à l'aune de la production de l'entre-deux-guerres que l'on réduit à une médiocre cinématographie de distraction, ou aux films de propagande.

L'état d'ignorance dure toutefois peu de temps. Car à peine un mois après ce texte, le premier festival de Cannes, où sont présentés trois films de résistance italiens, dont *Rome, ville ouverte* (1945) couronné du Grand prix, allait permettre d'amorcer la découverte de la cinématographie néo-réaliste en France qui devait se poursuivre tout au long de l'année 1947 lorsque sont projetés dans les salles plusieurs films transalpins. Ce sont les revues issues des milieux de la gauche intellectuelle – périodiques liés au parti communiste tels *L'Écran français*, *Les Lettres françaises*, *Europe...*, ou indépendants de lui à l'instar d'*Esprit*, ou de *La Revue du Cinéma* – qui consacrent au néo-réalisme de nombreux textes. L'accueil est alors extrêmement enthousiaste et, pour nombre d'intellectuels, la découverte est synonyme d'une véritable révélation. Dans un article de la fin 1946 consacré à Roberto Rossellini, Georges Sadoul estime ainsi que « le cinéma italien a été la révélation du festival de Cannes » ; si *Rome, ville ouverte* l'a visiblement marqué, *Paisà* (1946), qu'il a pu voir à Bruxelles avant sa sortie en France, lui donne le sentiment d'assister à l'éclosion d'un courant cinématographique majeur :

« Beaucoup d'entre ceux qui l'ont vu - *Paisà* - ont eu la révélation qu'apporte seul, et si rarement, le cinéma. J'étais pour ma part enthousiasmé comme lorsque je vis pour la première fois *Caligari*, *Potemkine* ou *Peter Ibbetson* [...]. S'il tient ses promesses actuelles, le cinéma italien doit occuper dans notre après-guerre la place qu'ont tenue, vers 1920, les films expressionnistes allemands ou les films suédois. Avec le cinéma italien, un torrent de vie quotidien envahit l'écran »⁷.

6 Le cinéma des « téléphones blancs » désigne les comédies des années trente tournées vers le divertissement et l'évasion ; dans les décors souvent artificiels utilisés, apparaît parfois un téléphone blanc. Voir Jean A. GILI, *Le cinéma italien*, op. cit., p. 64-65, ainsi que Aldo BERNARDINI et Jean A. GILI, *Le cinéma italien de « La prise de Rome » à « Rome, ville ouverte » (1905-1945)*, Paris, Éd. du Centre Pompidou, 1986.

7 Georges SADOUL, « Un grand réalisateur italien. Rossellini », *L'Écran français*, n° 72, 12 novembre 1946, p. 17. L'engouement est partagé, entre autres, par Georges Altman toujours dans *L'Écran français* (« *Paisà*, de R. Rossellini », *L'Écran français*, n° 118, 30 septembre 1947, p. 7) ; Emmanuel Mounier (« Lignes de force d'un personnalisme italien »,

Dans les années suivantes, l'engouement pour le néo-réalisme demeure constant, et films et auteurs sont l'objet de nombreux articles, interviews et numéros spéciaux⁸. La gauche intellectuelle française et ses périodiques constituent le centre d'accueil du courant.

Dans les milieux intellectuels modérés, par exemple dans *Études*, revue des jésuites, ou dans ceux de la droite classique représentés notamment par la *Revue des Deux Mondes* et *La Revue de Paris*, la découverte est bien plus tardive – les premières chroniques consacrées au néo-réalisme datent de la fin 1949-début 1950⁹ – et les réactions sont plus nuancées : si on apprécie les films italiens, le ton demeure la plupart du temps mesuré. Ce qui n'est pas le cas de *La Table Ronde*, revue de la jeune droite littéraire dont les membres sont surnommés les « Hussards »¹⁰, où Michel Braspart, fin 1949, se montre virulent à l'encontre du néo-réalisme qu'il stigmatise pour des raisons à la fois esthétiques et idéologiques sur lesquelles nous reviendrons¹¹. Attitude partagée par le critique de cinéma du *Monde*, Henry Magnan, dont seuls certains films de De Sica – *Sciucsià* (1946) notamment – trouvent grâce à ses yeux¹². À l'instar des revues modérées et de droite, la presse quotidienne consultée ici – *Le Monde* et *Le Figaro* – ne s'intéresse véritablement au cinéma italien qu'à partir du tournant des années 1940-1950.

Le néo-réalisme cinématographique séduit ainsi principalement, en France, les élites culturelles. À une découverte éblouie par la gauche intellectuelle succède une diffusion par cercles successifs jusqu'à la droite intellectuelle et la presse quotidienne au tout début des années 1950. Le nombre des entrées dans les salles réalisées par les films italiens corrobore ce constat puisque, situé à 1,76 % en

Esprit, n° 141, janvier 1948, p. 19) et André Bazin (« Le réalisme cinématographique et l'école italienne de la libération », *Esprit*, n° 141, janvier 1948, p. 58-59) dans *Esprit* ; Jacques Doniol-Valcroze selon qui, dans *La Revue du Cinéma*, « le renouveau de l'école italienne constitue sans doute [...] la révélation du cinéma d'après-guerre » (« *Le soleil se lève toujours*, d'A. Vergano », *La Revue du Cinéma*, n° 4, janvier 1947, p. 60-64) ; P. Mérygnaux dans *La Revue internationale* (« *Rome, ville ouverte* et *Paisà*, de R. Rossellini », *La Revue internationale*, n° 11, décembre 1946, p. 468-469).

8 *La Revue du Cinéma* lui consacre un numéro spécial en mai 1948 (n° 13), les *Cahiers du Cinéma* en mars 1954 (n° 33).

9 Précisément août 1949 dans la *Revue des Deux Mondes*, septembre 1949 pour *Études*, et juin 1950 pour *La Revue de Paris*.

10 Font partie de ce groupe des Hussards, entre autres, Roger Nimier, Antoine Blondin ou Jacques Laurent. La revue est dirigée par François Mauriac.

11 Michel BRASPART, « Séries noires », *La Table Ronde*, n° 23, novembre 1949, p. 1801.

12 Voir, par exemple, Henry MAGNAN, « *Rome, ville ouverte* », *Le Monde*, 23 novembre 1946, p. 6 ; « *Paisà* », *Le Monde*, 3 octobre 1947, p. 6 ; « Une œuvre magnifique et déchirante : *Sciucsià* », *Le Monde*, 22 mars 1947, p. 6.

1946-1947, il atteint environ 5 % en 1951 et dans les années suivantes¹³. S'il touche une petite partie du public cultivé, le cinéma transalpin demeure avant tout prisé par les élites culturelles, tandis que les masses l'ignorent. À propos du cinéma comme de la littérature, un véritable divorce se manifeste entre les préférences des premières et celles du grand public : en témoigne l'immense succès – avec 800 000 exemplaires vendus, c'est le livre le plus vendu en France dans la première moitié des années 1950 – du livre de Giovanni Guareschi, *Don Camillo*, et du film – signé Julien Duvivier, c'est une co-production franco-italienne – qui en est tiré en 1951, œuvres abhorrées par toute une partie de l'intelligentsia¹⁴, à savoir les intellectuels de gauche qui, justement, admirent le néo-réalisme, pour des raisons essentiellement politiques.

Engouement pour le néo-réalisme et engagement politique

Dans ces milieux, ceux qui prennent l'initiative d'introduire et d'analyser le cinéma néo-réaliste sont des médiateurs culturels amateurs. Agrégés à l'élite culturelle, ce sont des intellectuels engagés. Exerçant une profession dans le domaine de la culture – ils sont chercheurs, savants, ou créateurs, ou encore enseignants et journalistes –, ils utilisent leurs compétences professionnelles pour intervenir dans les débats politiques¹⁵. Or, depuis 1945, c'est un engagement permanent qui prévaut, devenu un véritable devoir, pensé comme inhérent

13 Pierre MILZA et Anne LE FUR, « L'accueil du cinéma italien en France au lendemain du second conflit mondial », in Jean-Baptiste DUROSELLE et Enrico SERRA (dir.), *Il vincolo culturale fra Italia e Francia negli anni trenta e quaranta*, Milan, ISPI/F. Angeli, 1986, p. 307.

14 C'est le cas, entre autres, de Jacques Doniol-Valcroze dans *L'Observateur* (« *Le petit monde de Don Camillo* », *L'Observateur*, n° 108, 5 juin 1952, p. 23), ou de Xavier Tilliette dans *Positif* qui constate avec amertume le fossé culturel existant entre intellectuels et grand public : « Un film en cet automne 1952, draine la clientèle, engorge les salles, étire les queues aux portes des cinémas dominicaux, crève les plafonds des recettes ! De mémoire de Charlot, on n'avait pas vu un tel triomphe. Tous les gens du petit monde du cinéma, financiers, fabricants, négociants, détaillants se frottent les paumes [...]. Tandis que les critiques et les vrais amis du cinéma remâchent leur amertume, car ce succès, patent, inscrit en gros chiffres sur les colonnes de recettes, est irrémédiable. Il consacre le divorce à très long terme entre la critique et le public, l'inanité de celle-là, le gréganisme de celui-ci » (« Feux sur Don Camillo. Mon curé chez les producteurs », *Positif*, n° 4, automne 1952, p. 38).

15 Concernant la définition de la notion d'intellectuel, se reporter à Jacques JULLIARD et Michel WINOCK, *Dictionnaire des intellectuels français*, Paris, Le Seuil, 1996, p. 11-17 ; Michel LEYMARIE, *Les intellectuels et la politique en France*, Paris, PUF, 2001, p. 3-16.

à l'intellectuel le quel, d'ailleurs, distingue de moins en moins sa production culturelle de ses interventions politiques. Sartre est l'un de ceux qui incarnent le plus parfaitement cette figure de l'intellectuel engagé cherchant à être « en prise » sur tous les événements et débats de son temps et ne pouvant échapper à sa « responsabilité » ; il est également parmi ceux qui définissent le mieux la notion dans l'éditorial du premier numéro des *Temps Modernes* à l'automne 1945¹⁶. Cette conception domine dans l'intelligentsia, à gauche particulièrement, et détermine un engagement au service d'idéologies, parfois de forces politiques, comme dans le cas des intellectuels du PCF.

La question est au cœur de la problématique de l'attitude vis-à-vis du néo-réalisme. Car l'attrait des intellectuels pour lui doit tout à leurs choix politiques ainsi qu'aux liens noués dans les milieux des cinéastes et critiques transalpins. Cinéma inscrit dans le contexte historique de la guerre et de la Résistance, et enraciné dans la situation sociale de l'Italie d'après-guerre – marquée par le chômage, la misère dans les villes et les campagnes, le problème de la répartition de la terre... –, il entre en résonance avec leurs idéaux et leurs conceptions du monde.

Le parcours des deux principaux découvreurs et exégètes du néo-réalisme en témoigne. Né en 1904, ancien surréaliste devenu membre du PCF, Georges Sadoul maintient, jusqu'à sa mort en 1967 et comme Aragon dont il est proche, son adhésion au parti alors que d'autres surréalistes – à commencer par André Breton – le quittent ou en sont exclus en 1933. C'est en tant qu'amateur éclairé qu'il s'intéresse progressivement, à partir de la fin des années trente, au cinéma dont il se fait historien : il rédige ainsi une *Histoire mondiale du cinéma* dont les premiers volumes paraissent au lendemain de la guerre. À l'évidence, son engagement dans la Résistance, sa participation aux luttes politiques et sociales du PCF de l'après-guerre, représentent autant de combats et d'idéaux nourrissant son admiration pour la production néo-réaliste des années 1945-1950¹⁷. Ses faveurs sont particulièrement destinées aux œuvres de résistance que sont *Rome, ville ouverte* et *Paisà*, *Le Soleil se lève encore* (1946) d'Aldo Vergano, *Le Bandit* (1946) d'Alberto Lattuada, *Chasse tragique* (1947) de Giuseppe De Santis, et aux films dédiés aux problèmes sociaux de l'après-guerre tels *La Terre tremble* (1948) de Visconti, *Voleur de bicyclette* (1948) de Vittorio De Sica et *Riz amer* (1949) de De Santis.

L'engouement pour le néo-réalisme est si lié au registre idéologique que Sadoul, et avec lui la plupart des autres critiques communistes, en font une interprétation

16 Jean-Paul SARTRE, « Présentation », *Les Temps Modernes*, n° 1, octobre 1945, p. 1-21.

17 L'analyse s'applique à d'autres intellectuels communistes écrivant sur le cinéma dont le profil est semblable à celui de Sadoul : entre autres, Pierre Kast, Pierre Castex, Raymond Barkan, Roger Boussinot.

étroitement politique et cherchent à le faire coïncider avec les normes du réalisme socialiste, le courant esthétique en vigueur en URSS et répercuté par le PCF à partir de la fin 1946. Courant dont les normes stipulent que les œuvres – tous les domaines culturels sont concernés – doivent non seulement décrire la réalité sociale et montrer la condition des ouvriers ou des paysans, synonyme d'une exploitation de classe, mais aussi mettre en relief le processus par lequel les exploités prennent conscience de leur condition et, déterminés à obtenir leur émancipation, rejoignent les rangs du communisme et l'issue « positive » qu'il propose. Si le néo-réalisme est bien un cinéma à fonds social, rares sont toutefois les œuvres répondant en tout points à ces canons. Aussi, tout en leur étant très favorables, les critiques communistes ne manquent-elles pas de cibler les limites de nombreux films. Très élogieux à l'endroit de *Voleur de bicyclette* dont il loue l'enracinement dans le contexte social de l'Italie nouvelle – description des conditions de vie des pauvres à Rome, mise en évidence de la question du chômage... –, Sadoul regrette toutefois que le chômeur à la recherche de son vélo demeure un isolé se détournant du combat collectif, et que l'intrigue nouée autour de la relation entre le père et le fils prenne le pas sur la signification politique du film¹⁸.

Sadoul et les critiques communistes placent leurs espoirs sur quelques réalisateurs dont les œuvres leur paraissent en accord avec les normes du réalisme socialiste, le Visconti de *La Terre tremble*, Vergano¹⁹, et plus encore De Santis²⁰. Ils se détournent, en revanche, de Rossellini après 1948 eu égard à l'évolution spiritualiste de son cinéma qui marque des films comme *Stromboli* (1950), *Onze fioretti de saint François d'Assise* (1951), *Europa 51* (1952), *Voyage en Italie* (1954)²¹...

L'intérêt de Sadoul pour le néo-réalisme incombe également à son insertion dans les réseaux de cinéastes et de critiques italiens. Sa correspondance le montre lié à la rédaction de la revue *Cinema nuovo*, née en 1952 du départ d'une partie de l'équipe de *Cinema* souhaitant fonder un périodique davantage arrimé au PCI²². Il échange ainsi des lettres avec Glauco Viazzi, Ugo Casiraghi, Guido Aristarco,

le directeur de la revue, en faveur de qui il se mobilise – il signe en France et en Italie des pétitions, fait paraître des articles²³ – en 1953 pour protester contre son arrestation et celle du scénariste Renzo Renzi. Il était reproché au second la rédaction d'un scénario – *L'armata s'agapò* – dénonçant l'attitude répressive de l'armée italienne en Grèce et, au premier, la publication d'extraits de l'œuvre dans sa revue. Autre réseau, lui aussi à fondement tant politique que cinéphilique, celui des critiques de cinéma – Antonello Trombadori²⁴ et Luigi Chiarini – de l'hebdomadaire romain *Il Contemporaneo*, périodique communiste lancé en 1954 par Carlo Salinari, le responsable de la commission culturelle du PCI. Sadoul entretient également des relations parmi les réalisateurs, De Santis avant tout²⁵, ainsi que Lattuada²⁶, Visconti²⁷, Cesare Zavattini²⁸, le scénariste de De Sica ; il participe avec eux, en octobre 1949 à Pérouse, à une réunion politico-culturelle dans le cadre du Mouvement de la Paix²⁹. L'engagement politique est donc un facteur décisif de l'investissement de Sadoul en faveur du néo-réalisme.

Autre grand introducteur du néo-réalisme en France, André Bazin (1908-1958), philosophe de formation – il fait ses études à l'ENS de Saint-Cloud –

23 Il publie deux textes dans *Les Lettres françaises* pour en alerter le lectorat : « Deux cinéastes italiens avaient dépoétisé la guerre. Ils sont arrêtés », n° 483, 24 septembre 1953, p. 5 ; « Renzi et Aristarco, condamnés par le tribunal militaire de Milan », n° 486, 16 octobre 1953, p. 7.

24 Les deux hommes sont amis : lettres d'A. Trombadori à G. Sadoul, des 27 avril, 3 et 17 mai 1955, des 7 mai 1960 et 9 juin 1963 ; lettres de G. Sadoul à A. Trombadori des 10 et 17 mai 1955. Dossiers thématiques GS-D45 Italie, et « Correspondance générale » GS C001, Archives G. Sadoul, Bibliothèque du Film (BIFI). Trombadori, en compagnie de Chiarini, participe par ailleurs au numéro italien des *Lettres françaises* de 1954 (« Un premier bilan », in *Italia nostra, Les Lettres françaises*, n° 528, 5 août 1954, p. 9).

25 Lettre de G. De Santis à G. Sadoul, du 18 janvier 1950 (GS C099-1), lettre de G. Sadoul à M^{me} Giovanna De Santis, du 18 février 1956 (GS C031), et lettre de G. Sadoul à G. De Santis, du 18 février 1956 (GS C036), « Corresp. générale », Archives G. Sadoul, réf. citées

26 Lettre d'A. Lattuada à G. Sadoul, du 25 février 1956, et lettre de G. Sadoul à A. Lattuada, du 2 mars 1956 (GS C035), « Corresp. générale », Archives G. Sadoul, réf. citées.

27 Lettres de L. Visconti à G. Sadoul, du 28 mars 1956, et du 22 septembre 1960 (GS C257) ; lettres de G. Sadoul à L. Visconti, du 20 avril 1956 et du 15 septembre 1960 (GS C257-1), « Corresp. générale », Archives G. Sadoul, réf. citées.

28 Lettre de C. Zavattini à G. Sadoul, du 22 février 1956 (GS C041) ; lettre de G. Sadoul à C. Zavattini, du 2 mars 1956 (GS C042) ; lettres de G. Sadoul à C. Zavattini, du 10 février 1959, du 15 mars 1959, du 10 avril 1959 (GS C261), et de C. Zavattini à G. Sadoul, du 6 avril 1959 (GS C260), « Corresp. générale », Archives G. Sadoul, réf. citées.

29 G. SADOUL, « Rencontre à Pérouse », *L'Écran français*, n° 223, 10 octobre 1949, p. 3 et 14.

18 G. SADOUL, « Le néo-réalisme italien », *Europe*, n° 52, avril 1950, p. 131-132. La même lecture prévaut dans l'article de Raymond BARKAN, « *Voleur de bicyclette* », *L'Écran français*, n° 217, 29 août 1949, p. 11.

19 Voir les articles de Pierre KAST, « *Il Sole sorge ancora*, de Vergano », *Action*, n° 121, 27 décembre 1946, p. 12, et de Pierre CASTEX, « *Le Soleil se lèvera encore* », *Action*, n° 223, 5-11 janvier 1949, p. 11.

20 G. SADOUL, « Le néo-réalisme italien », article cité, p. 130.

21 Se reporter aux textes de François TIMMORY, « *Stromboli* », *L'Écran français*, n° 277, 30 octobre 1950, p. 8, et de Roger BOUSSINOT, « *Onze fioretti de saint François d'Assise*, de R. Rosellini », *L'Écran français*, n° 296, 14-20 mars 1951, p. 11.

22 Nello AJELLO, *Intellettuali e PCI, 1944-1958*, Bari, Laterza, 1997 (1^{re} éd. 1979), p. 211 et 298-299.

et intellectuel chrétien de gauche dès les années trente comme après la guerre, militant dans le cadre des groupes personnalistes gravitant autour de la revue *Esprit*. Au cours de la guerre, il rédige ses premiers textes sur le cinéma dont il se passionne, fonde un ciné-club à la Maison des Lettres, puis participe, comme critique de cinéma, à plusieurs périodiques dont *Esprit* et *L'Observateur* lancé en 1950. Il fonde, en compagnie de Jacques Doniol-Valcroze et Joseph-Marie Lo Duca, les *Cahiers du Cinéma* en 1951 où il est considéré comme le père spirituel des jeunes critiques et futurs cinéastes de la Nouvelle Vague, Truffaut, Rivette et Rohmer³⁰.

Partageant les idées de la Résistance et ayant une sensibilité sociale, Bazin admire le néo-réalisme à travers lequel il découvre une Italie qui a combattu le fascisme et un peuple aux prises avec les problèmes de la misère et du chômage. Ce sont également sa recherche d'un nouvel humanisme et sa spiritualité chrétienne qui le conduisent à en vanter les mérites. Si, par exemple, l'éloge qu'il fait de *Voleur de bicyclette* incombe au fonds social du film, il ne cesse de mettre en relief l'humanisme qui s'en dégage. Au contraire d'un Sadoul, il valorise la relation entre le père et son fils car elle permet de nouer une intrigue dépassant le seul enracinement de l'œuvre dans le contexte social italien. Là, De Sica apporte la démonstration, qualifiée par Bazin d'« épreuve victorieuse du néo-réalisme », que le courant peut se développer indépendamment du contexte socio-historique³¹. Aussi, à *Esprit* et plus encore, en compagnie de la rédaction de la revue, aux *Cahiers du Cinéma*, il soutient les innovations de De Sica³² – particulièrement un film comme *Umberto D* (1952)³³ –, puis de Rossellini dont, bien entendu, l'orientation spiritualiste est louée et fait l'objet de débats approfondis : il considère qu'elle permet de renouveler le genre néo-réaliste³⁴. Pour les mêmes raisons, le cinéma des années cinquante de Fellini, particulièrement *La Strada*

(1954), reçoit sa totale approbation³⁵.

Au même moment, les critiques communistes parlent, eux, de « crise » du néo-réalisme car, conformément à l'interprétation politique qu'ils en font, ils estiment qu'il ne peut survivre indépendamment d'un enracinement dans la réalité historique et socio-politique des années 1940. C'est ce qu'affirme Sadoul :

« Le *Voleur de bicyclette* est venu couronner l'évolution du néo-réalisme italien. Mais cette école pourra-t-elle se développer longtemps ? Elle est née de la chute de l'oppression ; survivrait-elle à un nouvel établissement de l'oppression ? Elle s'est imposée pour avoir reflété, bien ou mal, les luttes italiennes [...]. Le néo-réalisme italien est lié, pour son devenir et son existence, à l'issue des luttes sociales actuelles »³⁶.

On le voit, les médiateurs culturels qui introduisent et interprètent le néo-réalisme sont des intellectuels dont l'attrait pour lui doit beaucoup à leurs engagements politico-idéologiques, aux liens tissés dans les milieux du cinéma en Italie. Qu'à droite les réticences l'emportent jusqu'à la fin des années quarante n'est pas pour surprendre ; et lorsque la bienveillance prend le dessus, c'est pour évaluer des films moins ouvertement engagés, dont le fonds social est moins marqué – *Primavera* et *Deux sous d'espoir* de Renato Castellani, sortis en France en 1950 et 1952, *Dimanche d'août* de Luciano Emmer en 1951 –, que ceux des années 1945-1950. Et, on l'a dit plus haut, la rédaction de *La Table Ronde* prend, fin 1949, position contre l'ensemble de la production néo-réaliste avant tout par aversion à l'égard de ses thèmes « révolutionnaires », de son « misérabilisme » et de son « pessimisme », même si les raisons esthétiques sont également invoquées pour fustiger une école accusée de « noircir le ciel du cinéma »³⁷.

LES ANNÉES 1960 ET 1970 : VERS UNE PROFESSIONNALISATION DES MÉDIATEURS CULTURELS

Des critiques de cinéma moins politisés

Si lectures idéologiques de la cinématographie italienne et poids de l'engagement ne disparaissent pas de l'horizon des médiateurs culturels français au cours des années 1960 et 1970, les deux phénomènes sont toutefois désormais

30 Antoine de BAECQUE, « André Bazin », in *Dictionnaire des intellectuels français*, op. cit., p. 124-125.

31 A. BAZIN « *Voleur de bicyclette* où l'épreuve victorieuse du néo-réalisme italien », *Esprit*, n° 161, novembre 1949, p. 820-832.

32 A. BAZIN, « Note sur De Sica », *Cahiers du Cinéma*, n° 33, mars 1954, p. 36-37. Bazin est l'auteur d'une biographie du cinéaste.

33 Voir le texte de Robert PILATI, « Au cœur de la réalité : *Umberto D*, de V. De Sica », *Cahiers du Cinéma*, n° 17, novembre 1952, p. 48.

34 Outre Bazin, ce sont ses disciples, Maurice SCHÉRER alias Éric ROHMER (« Génie du christianisme : *Europe 51*, de R. Rossellini », *Cahiers du Cinéma*, n° 25, juillet 1953, p. 44-46 ; « La terre du miracle. *Voyage en Italie*, de R. Rossellini », *Cahiers du Cinéma*, n° 47, mai 1955, p. 38-41), Jacques RIVETTE (« Lettre sur Rossellini », *Cahiers du Cinéma*, n° 46, avril 1955, 14-24) et François TRUFFAUT (avec M. SCHÉRER, « Entretien avec R. Rossellini », *Cahiers du Cinéma*, n° 37, juillet 1954, p. 1-13), qui écrivent des textes très élogieux sur lui.

35 Bazin considère Fellini comme le disciple de Rossellini : A. BAZIN, « *La Strada*, de F. Fellini », *Esprit*, n° 226, mai 1955, p. 847-851.

36 G. SADOUL, « Le néo-réalisme italien », art. cité, p. 132.

37 Michel BRASPART, « Séries noires », art. cité, p. 1801.

relégués à l'arrière-plan ; car les intermédiaires culturels appréhendent de plus en plus leur fonction en professionnels, en experts du septième art.

Avant d'aller plus avant dans l'examen de cette mutation, rappelons que la période est synonyme de succès croissant pour les films italiens en France : réalisant entre 6 et 8 % des entrées dans les salles entre 1961 et 1968³⁸, ils atteignent près de 12 % – ce sera leur apogée – dans la première moitié des années soixante-dix³⁹. Aux œuvres phares produites par quelques réalisateurs majeurs tels Federico Fellini, Michelangelo Antonioni, Pier Paolo Pasolini, les anciens chefs de file du néo-réalisme – Rossellini, De Sica, Visconti... –, viennent se joindre celles émanant d'auteurs s'inscrivant dans des courants aux contours relativement bien circonscrits comme le cinéma politique (Francesco Rosi, Elio Petri...) ou historico-politique (Bernardo Bertolucci, Ettore Scola...), la satire sociale (Marco Ferreri, Dino Risi...), ou encore le western (Sergio Leone). À plusieurs reprises des films transalpins emportent la Palme d'or au festival de Cannes : *La Classe ouvrière va au paradis* (Petri) et *L'Affaire Mattei* (Rosi) qui partagent la récompense en 1973, *Padre Padrone* (Paolo et Vittorio Taviani) en 1977, *L'Arbre aux sabots* (Ermanno Olmi) l'année suivante.

Comme lors de la période précédente, les revues intellectuelles continuent à consacrer des textes aux films italiens et, on l'a signalé, des hommes de revues, intellectuels engagés, continuent à les analyser. Bien sûr, les revues de cinéma suivent de près les avancées de cette cinématographie. Mais, premier changement, les titres spécialisés se multiplient – lancement de *Cinéma*, de *Jeune cinéma*... – et, surtout, ce sont désormais davantage des professionnels de la critique qui interviennent. Il ne s'agit pas obligatoirement de personnes ayant reçu une formation *ad hoc*, mais de gens qui sont avant tout des experts en cinéma et s'expriment en tant que tels alors que le registre politique est, dans leur approche du cinéma, secondaire voire absent. Intellectuels experts avant d'être des intellectuels engagés, la médiation culturelle entre dans le champ de leur activité professionnelle.

L'exemple de *Positif* s'inscrit pleinement dans cette perspective. Revue créée en 1952 par une équipe très investie dans les combats de la gauche intellectuelle – notamment l'anticolonialisme conduisant plusieurs de ses rédacteurs à signer le Manifeste des 121 à l'automne 1960, ou la lutte contre la censure – et aux choix cinématographiques teintés d'idéologie, elle tend à se dépolitiser à partir de la fin des années soixante contrairement aux *Cahiers du Cinéma* dont les membres eux, au contraire, se radicalisent et embrassent le maoïsme⁴⁰. La rédaction de

Positif soutient particulièrement Francesco Rosi, dès ses premiers films (*Salvatore Giuliano*, 1961, et *Main basse sur la ville*, 1963), comme lorsqu'il réalise *Les Hommes contre* en 1970, puis *L'Affaire Mattei* deux ans plus tard. Et c'est Michel Ciment, familial, au tournant des années 1950-1960 alors qu'il était étudiant à l'ENS, de la Cinémathèque d'Henri Langlois, dont les premiers textes livrés à la revue datent de 1963⁴¹, qui fait figure de médiateur culturel majeur pour introduire le cinéma de Rosi en France. Multipliant articles et interviews sur lui, auteur d'une biographie en 1976⁴², ses analyses le conduisent à mettre en relief le talent et l'art de Rosi avant la dimension politique de ses films, même si celle-ci n'est, bien entendu, pas absente de ses réflexions.

Témoigne de cette orientation l'accueil réservé aux *Hommes contre*, œuvre par laquelle, s'inscrivant dans la veine des pamphlets anti-guerre de Stanley Kubrick – *Les Sentiers de la gloire* en 1957, censuré en France jusqu'en 1975 – et de Joseph Losey – *Pour l'exemple*, sorti en France en 1964 –, Rosi dénonce le massacre à grande échelle que fut la Grande Guerre⁴³. Au moyen d'une grille de lecture marxiste, il cible la responsabilité totale des classes dirigeantes, civiles et militaires, jugées coupables d'utiliser des masses de soldats-paysans étrangers aux enjeux du conflit comme chair à canon. Or, parmi les facteurs à l'origine de la réussite du film, Michel Ciment retient ses qualités esthétiques et techniques : direction d'acteurs, construction de l'œuvre, photographie, couleur bleutée des scènes de bataille de nuit lui imprimant une atmosphère sans égale ; surtout, après avoir loué le tour de force consistant à associer sobriété des moyens utilisés et puissance d'expression, il estime que Rosi déploie un « cinéma de la réflexion et de la synthèse, mais cinéma porteur d'une beauté épique, là-même où l'épopée et ses faux-semblants sont impitoyablement démasqués. Cette beauté ne serait-elle pas le fruit de ce spectacle rare ; une intelligence en action⁴⁴ ? » Vertus permettant, poursuit-il, au metteur en scène de dépasser les performances de Kubrick et Losey : car au lieu, comme ceux-ci, de réduire le plus possible les scènes de guerre afin d'éviter de céder à toute fascination, il a choisi de les représenter en leur ôtant toute dimension émotionnelle et spectaculaire⁴⁵, parvenant ainsi à construire une

38 Stéphane MOURLANE, *Une certaine idée de l'Italie. Attitudes et politiques françaises, 1958-1969*, Thèse de doctorat, Université de Nice Sophia-Antipolis, 2002, p. 227.

39 Jean A. GILI, *Le cinéma italien*, op. cit., p. 320.

40 Thierry FRÉMEAUX, « *Positif* », in *Dictionnaire des intellectuels français*, op. cit., p. 906-907.

41 Né en 1938, il devient rapidement l'un des piliers de la revue qu'il dirige aujourd'hui. Il collabore également au *Monde*, à *L'Express*, intervient à la radio où il produit toujours, sur France Culture, l'émission *Projection privée*. Il fut, enfin, maître de conférences en civilisation américaine à Paris VII.

42 *Le dossier Rosi*, Paris, Stock, 1976.

43 Pour étude approfondie de la réception du film en France, voir notre article : « La fortune de *Uomini contro* en France (1970-fin des années 1990) », in Éric VIAL, Patrizia DE CAPITANI-BERTRAND et Christophe MILESCHI (dir.), *Emilio Lussu (1890-1975). Politique, histoire, littérature et cinéma*, Grenoble, MSH-Alpes, 2007, p. 63-79.

44 M. CIMENT, « Entretien avec Francesco Rosi », *Positif*, n° 121, novembre 1970, p. 24.

45 Notamment en faisant passer au second plan la psychologie des personnages.

représentation démystifiée de la guerre.

À l'évidence, des raisons idéologiques incitent également Michel Ciment à encenser *Les Hommes contre* : au lendemain de Mai 68 et dans le contexte de la guerre du Vietnam, les idées pacifistes connaissent une embellie, tandis que la poussée gauchiste constitue un terreau favorable aux discours anti-impérialistes et anti-bourgeois. C'est, toutefois, encore une fois, le talent de Rosi qui prime dans l'évaluation de l'œuvre :

« Francesco Rosi s'exprime ici-même avec une telle lucidité sur ses fins et ses moyens qu'il décourage à vrai dire l'analyse. Lucidité d'autant plus précieuse qu'elle s'accompagne, qualité rare chez un cinéaste politique, d'une parfaite concrétisation sur l'écran des intentions avouées. Cette cohérence décevra certains ; elle nous comble »⁴⁶.

Le film est d'ailleurs considéré comme un chef-d'œuvre à gauche comme à droite, des *Lettres françaises* d'Aragon au *Figaro*, en passant par *Le Nouvel Observateur*, *Le Monde*, et *Les Nouvelles littéraires* de Jean d'Ormesson et François Nourissier. Et si, dans les périodiques de gauche, les lectures idéologiques du film sont prégnantes, des motifs analogues à ceux de Michel Ciment incitent les critiques du *Figaro*, du *Monde* ou des *Nouvelles Littéraires* à l'admirer⁴⁷.

Ce qui nous conduit à évoquer le troisième changement par rapport à la période du néo-réalisme. Désormais, les hebdomadaires politico-culturels (*Le Nouvel Observateur*, *L'Express*), culturels (*Les Nouvelles littéraires*, *Le Magazine littéraire*...) et les quotidiens s'intéressent de plus en plus au cinéma italien. Et, là aussi, ceux qui écrivent sur lui font figure de professionnels de la critique, à l'instar de Michel Cournot au *Nouvel Observateur*, Jean-Louis Passek aux *Nouvelles littéraires*, Jean de Baroncelli au *Monde* ou encore Louis Chauvet au *Figaro*. Né en 1922, professeur de latin-grec après des études au lycée Louis-le-Grand et à la Faculté des Lettres de Paris, Cournot s'essaye à l'écriture puis au cinéma en

⁴⁶ *Ibid.*, p. 22-33.

⁴⁷ Tous s'accordent, par exemple, à faire l'éloge de la capacité de Rosi à élaborer une représentation démystifiée de la guerre. Jean de Baroncelli qualifie, dans *Le Monde*, le film de « pamphlétaire et démystificateur » (« Une dénonciation de la guerre », *Le Monde*, 2 septembre 1970, p. 15), tandis qu'aux *Nouvelles littéraires*, Jean-Louis Passek affirme que « Jamais on avait été aussi loin dans la démystification d'une certaine conception de "l'héroïsme en gants blancs". Jamais on avait osé décrire avec une lucidité aussi cruelle le cérémonial absurde et dérisoire d'un combat sanguinaire » (« La mort des autres », *Les Nouvelles littéraires*, 11 juin 1971, p. 30-31). Voir aussi les deux articles que Louis Chauvet consacre à l'œuvre dans *Le Figaro* : « Tragédie guerrière évoquée par Francesco Rosi », *Le Figaro*, 1^{er} septembre 1970, p. 20, et « *Les Hommes contre* ou les douleurs de la guerre », *Le Figaro*, 7 juin 1971, p. 22.

tant que metteur en scène avec un film sorti en 1968, *Les Gauloises bleues*, boudé par le public. Il a alors déjà entamé une carrière de critique culturel à *L'Express*, *France-Soir*, et surtout au *Nouvel Observateur* à partir de 1964. D'abord critique de cinéma dans l'hebdomadaire de Jean Daniel, il s'y attelle à la critique littéraire après 1968, avant de passer au *Monde* comme critique de théâtre.

Profil proche de celui de Jean-Louis Passek qui, après le lycée Henri IV, fait ses études à la Sorbonne où il obtient, à la fin des années cinquante, une licence d'histoire-géographie. Passionné de cinéma, il devient critique dans les années soixante et collabore à *Combat*, *Jeune Cinéma*, *Le Quotidien de Paris* et *Les Nouvelles littéraires*, ainsi qu'à la radio. Il participe, par ailleurs, à la fondation du festival international du film de La Rochelle en 1972, puis à la création de la cellule cinéma du centre Georges Pompidou. Quant à Jean de Baroncelli (1914-1998), c'est lui qui, tournant le dos à la posture d'Henry Magnan face au néo-réalisme, amène *Le Monde* à s'intéresser au cinéma transalpin.

Des mutations indissociables des transformations de la sphère culturelle française

La diffusion du cinéma transalpin en France, dans les années soixante et soixante-dix, est liée au rôle de médiateurs culturels qui sont désormais des professionnels de la critique. Ils appartiennent à une élite culturelle placée sous le signe de l'expertise et bien moins sous celui de l'engagement politique. Semblable évolution ne s'effectue pas indépendamment des mutations affectant, dans les années soixante-dix, l'ensemble de l'intelligentsia. La décennie voit en effet s'effondrer, les uns après les autres, les mythes révolutionnaires qui avaient conduit une partie de la gauche intellectuelle à soutenir et idéaliser – après s'être détournée du modèle soviétique en 1956 – plusieurs régimes marxistes du tiers-monde, Cuba, la Chine de Mao et de la révolution culturelle, le Vietnam en lutte contre les États-Unis puis indépendant, d'autres encore. C'est également le marxisme qui est désormais contesté à gauche sous l'effet conjoint de l'impact en France du mouvement de la dissidence des pays de l'Est, de la découverte des réalités des régimes marxistes du tiers-monde, du renouveau du libéralisme et de la percée de la réflexion sur le totalitarisme⁴⁸. La figure de l'intellectuel engagé au

⁴⁸ La lutte des dissidents du bloc de l'Est a une résonance en France à partir de la seconde moitié des années soixante ; et, en 1974, le retentissement de *L'Archipel du Goulag* d'Alexandre Soljenitsyne, vendu à plus d'un million d'exemplaires, est considérable et suscite débats et polémiques. Combat des dissidents, rejet du marxisme de la part de plusieurs intellectuels de gauche (à l'instar d'André Glucksmann qui le proclame dans *La Cuisinière et le mangeur d'hommes*, Le Seuil, 1975), renouveau du libéralisme (porté par

nom de l'utopie révolutionnaire est sérieusement mise en cause, tandis que celle du clerc « dreyfusard », engagé au nom des droits de l'homme et de la démocratie face à l'arbitraire du pouvoir, refait surface et qu'émerge celle de l'intellectuel « expert » dont on a vu l'avènement dans le domaine du cinéma⁴⁹.

Autre constat : la progression du septième art italien en France ne peut être séparée du processus de médiatisation de masse commencé au cours des années soixante. On a signalé plus haut l'intervention grandissante des hebdomadaires culturels ou politico-culturels pour analyser et promouvoir des films italiens. Il s'agit d'un type de périodiques en nombre croissant depuis le milieu des années soixante – *Le Nouvel Observateur* est lancé en 1964, *La Quinzaine littéraire* et *Le Magazine littéraire* en 1966, *Le Monde des Livres* en 1967... –, animés par des journalistes secondés par des intellectuels, devenus des lieux de médiatisation du débat intellectuel et dont les tirages sont bien plus élevés que ceux des revues au lectorat assez confidentiel⁵⁰. Le phénomène explique que les films italiens, tout en étant introduits par des médiateurs culturels experts appartenant à l'élite culturelle, puissent désormais atteindre un public relativement plus vaste que dans les décennies précédentes.

Après la phase d'apogée atteinte dans la première moitié des années soixante-dix, le cinéma italien amorce cependant, à la fin de la décennie, une crise profonde. Les facteurs en sont multiples : concurrence de la télévision et du cinéma américain, à l'origine d'une chute progressive de la réalisation de films, fermetures de salles en grand nombre, retraite ou disparition quasi simultanée de plusieurs grands metteurs en scène. La production de films se tarissant, le cinéma italien quitte le processus de la médiatisation de masse à partir de la fin des années soixante-dix. Soit au moment où la littérature italienne, elle, y accède en France. La comparaison entre les deux domaines est riche d'enseignements.

Celle-ci connaît un renouveau, marqué par le néo-réalisme, semblable à celui du cinéma au lendemain de la guerre⁵¹. Elle séduit, en France, les mêmes milieux

intellectuels de gauche qui la découvrent à partir de 1946, et pour des motifs analogues. Aussi, les médiateurs culturels sont-ils des intermédiaires amateurs, à savoir des intellectuels investis en politique, et non des spécialistes de littérature transalpine contemporaine. Sa diffusion ne concerne, plus encore que celle du cinéma, qu'une assez mince élite intellectuelle et elle demeure, plus longtemps que la sienne, réservée à un public confidentiel. Car les obstacles à l'extension de son audience sont plus importants.

Se pose en effet le problème de la traduction, plus aisément résolu dans les cas des films par le sous-titrage ou le doublage. Or, la France traduit relativement peu de livres étrangers, tendance particulièrement marquée à l'endroit des livres italiens⁵². Autre handicap : les études d'italien, dans les Universités, tendent à se détourner des courants et auteurs contemporains pour privilégier les classiques. Le programme de l'agrégation, dont une seule des quatre questions – et encore pas toujours – porte sur le XX^e siècle, tandis que les trois autres concernent systématiquement les XIII^e-XV^e siècles, ou les sommaires de la *Revue des Études italiennes*, le périodique des italianistes universitaires, illustrent ce constat⁵³. La situation ne permet pas de former des universitaires spécialistes de littérature contemporaine susceptibles de sensibiliser les éditeurs ni d'infléchir les goûts du public. Des auteurs majeurs ne sont, en conséquence, pas traduits ou le sont avec un retard considérable. À l'instar d'un Vitaliano Brancati ou d'un Alberto Savinio, écrivains appartenant pourtant à la première moitié du XX^e siècle – le premier est mort en 1954, le second deux ans plus tôt –, dont de nombreux livres ne sont pas traduits avant les années soixante-dix ; le recueil de poèmes d'Eugenio Montale, *Ossi di Seppia*, publié en 1926, ne l'est en France qu'à la fin des années soixante ; né en 1886, il alors plus de quatre-vingts ans. Et s'il fait l'objet de plusieurs publications en France au cours de la décennie suivante, c'est parce qu'il reçoit le prix Nobel de littérature en 1975. *Mensonge et sortilège* d'Elsa Morante, sorti en Italie 1948 et couronné du prestigieux prix Viareggio, n'est traduit que vingt ans plus tard en France, alors qu'il l'est dès 1951 aux États-Unis⁵⁴.

Progressivement à partir des années soixante, toutefois, et comme dans le

une revue comme *Contrepoint* [1970-1978] et la reconnaissance croissante de la pensée de Raymond Aron), se conjuguent pour encourager la réflexion sur le totalitarisme et la constitution du « front antitotalitaire ».

49 Sur ces mutations, se reporter à l'ouvrage de François HOURMANT, *Le désenchantement des clercs. Figures de l'intellectuel dans l'après-Mai 68*, Rennes, PUR, 1997, particulièrement le chap. V.

50 Voir Rémi RIEFFEL, *Les intellectuels sous la V^e République*, Paris, Calmann-Lévy/CNRS Éd., 1993, t. III, chap. IV.

51 Pour davantage de précisions sur la diffusion de la littérature italienne en France, nous renvoyons à notre article : « La littérature italienne contemporaine en France : réception et médiation culturelle (de 1945 aux années 1970) », dans O. FORLIN (dir.), *Anticléricalisme, minorités religieuses et échanges culturels entre la France et l'Italie. De*

l'Antiquité au XX^e siècle, Paris, L'Harmattan, 2006, p. 325-343.

52 Jean-Pierre Viallet estime que l'écart entre les livres traduits de l'italien en France et les livres traduits du français en Italie est de un à neuf dans les années 1930, et de un à cinq au cours des années 1945-1958 : « Le livre, témoin des relations culturelles entre l'Italie et la France (1945-1958) », *MEFRM*, 98, 1986-1, p. 465-524 ; et « Statistiques et histoire des relations culturelles franco-italiennes : l'exemple des traductions (1932-1939) », in *Il vincolo culturale fra Italia e Francia negli anni trenta e quaranta, op. cit.*, p. 246-294.

53 Jean-Noël SCHIFANO, « État des travaux en littérature et pensée contemporaine : ou des inconnus - un Italien, un Japonais - », in *Recherches sur l'Italie contemporaine*, *MEFRM*, 90, 1978, p. 65-85.

54 Sous le titre *The House of Liard*.

cas du cinéma, on assiste à une professionnalisation des médiateurs culturels. Une nouvelle génération d'italianistes universitaires attentive à la littérature contemporaine publie sur elle des essais novateurs⁵⁵ ; parfois traducteurs, ils lancent, au cours des deux décennies suivantes, des collections chez les éditeurs et trouvent des relais efficaces dans les hebdomadaires culturels où ils multiplient les articles sur elle⁵⁶. Des émissions littéraires commencent même à lui ouvrir les portes du petit écran. Les traductions se font plus nombreuses, les délais de traduction s'amenuisent pour certains auteurs, et quelques-uns voient leurs livres primés et/ou obtenir un succès commercial significatif⁵⁷. À partir de la seconde moitié des années soixante-dix et au cours des années quatre-vingts, la littérature transalpine prend le tournant de la médiatisation de masse ; élargissant ainsi sa diffusion, elle détrône le cinéma italien en tant que vitrine de la culture italienne en France.

Le sacré, le matériel et le notable

55 C'est le cas notamment de Dominique Fernandez, dont *Le roman italien et la crise de la conscience moderne* paraît en 1958 ; et de Michel David dont *La psicoanalisi nella cultura italiana*, paru en 1966 et consacré au XX^e siècle, fait la part belle à la littérature.

56 Dominique Fernandez collabore à *La Quinzaine littéraire*, puis au *Nouvel Observateur* ; il est membre du comité de lecture de Grasset à partir de 1964. Michel David, en compagnie de Philippe Renard et de Claude Ambroise, donnent, depuis l'Italie où ils sont en poste universitaire (respectivement à Padoue, Florence et Milan), des critiques sur les lettres italiennes au *Monde des Livres*. Philippe Renard dirige, avec le traducteur Bernard Simeone, une collection consacrée à la littérature italienne chez Verdier.

57 Leonardo Sciascia reçoit le prix Ségnier en 1974 et celui du Meilleur Livre étranger l'année suivante pour *Todo Modo*, Elsa Morante le prix Ségnier pour *La Storia* en 1977. *Si par une nuit d'hiver, un voyageur* (1979 en Italie, 1981 en France) d'Italo Calvino et, plus encore, *Le Nom de la rose* (1982) d'Umberto Eco, connaissent un vif succès.